



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Cesarz rzymski zwycięzcą i władcą świata. Gest ofiarowania i jego perspektywa ikonograficzna

**Author:** Agata A. Kluczek

**Citation style:** Kluczek Agata A. (2014). Cesarz rzymski zwycięzcą i władcą świata. Gest ofiarowania i jego perspektywa ikonograficzna. W: N. Morawiec, M. Trąbski (red.), "Częstochowskie teki historyczne. T. 4" (S. 13-30). Częstochowa : Polskie Towarzystwo Historyczne



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Agata A. Kluczek**  
(Uniwersytet Śląski w Katowicach)

## CESARZ RZYMSKI ZWYCIĘZCĄ I WŁADCĄ ŚWIATA. GEST OFIAROWANIA I JEGO PERSPEKTYWA IKONOGRAFICZNA

Od wielu lat trwa zainteresowanie rzymskimi cokołami, niegdyś wbudowanymi w antyczną budowlę. Pierwszy z nich stanowi eksponat muzealny wystawiony w rzymskiej Galerii Borghese<sup>1</sup>, dwa kolejne wbudowane są jako część architektonicznego wyposażenia kościoła Ss Nereo e Achilleo w Rzymie<sup>2</sup>. Każdy z nich pokryty był na trzech ścianach<sup>3</sup> dekoracją płaskorzeźbową o tryumfalnej tematyce. Najprawdopodobniej tworzyły one fragment cesarskiej budowli monumentalnej, którą – nie jest wykluczone – był łuk tryumfalny lub honoryfikacyjny powstały – jak sugerowano – w I, II lub III w. n.e.<sup>4</sup>

Punktem wyjścia w rozważaniach nad przeznaczeniem tej starożytnej struktury i nad czasem stworzenia pierwotnej dekoracji reliefowej oraz wbudowania cokołów w ową domniemaną budowlę były treść i styl reliefów zdobiących zachowane cokoły. Te zagadnienia już szeroko rozważano w literaturze<sup>5</sup>. Komen-

<sup>1</sup> Sala 6, nr CXC. Zob.: P. Bieńkowski, *De prototipo quodam Romano adorationis Magorum, „Ios”* 1911, 17, s. 45–56, il. 1–4; S. Reinach, *Répertoire des reliefs Grecs et Romains*, t. 3, Paris 1912, s. 171, il. 2–5; S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma 1988, tabl. 77, il. 1–3.

<sup>2</sup> Zob.: F. Matz, F.K. von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, Bd. 3, Leipzig 1881, s. 86, nr 3626; F. Cumont, *L'adoration des Mages et l'art triomphal à Rome*, „Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie”, Serie III, 1932, 3, s. 81–105; A. Guerrieri, *La chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo*, Città del Vaticano 1951, s. 91–93 i il. 20–21.

<sup>3</sup> Wyobrażenie „skryby egipskiego” na tylnej ścianie cokołu z Galerii Borghese (por. P. Bieńkowski, dz. cyt., il. 4; S. Reinach, *Répertoire des reliefs...*, 3, s. 171, il. 4) okazało się dziełem czasów nowożytnych, pierwotnie i ta ściana nie była zdobiona reliefem.

<sup>4</sup> Por.: G.Ch. Picard, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la Religion et de l'Art triomphal de Rome*, Paris 1957, s. 437–438; G. Gullini, *Maestri e botteghe in Roma da Gallieno alla Tetrarchia*, Torino 1960, s. 48–49, przypis 91; R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, „Memoirs of the American Academy in Rome” 1967, 29, s. 154 i il. 56–57; S. De Maria, dz. cyt., s. 302.

<sup>5</sup> Zob.: A.A. Kluczek, „Roma marmorea”. *W poszukiwaniu śladów działalności budowlanej „cesarzy wojskowych”*, Poznań 2012, s. 11–23; też: „Roma marmorea” (235–284). *Zapomniana*

towano także płaskorzeźby w pracach skupionych na ewolucji i jakości sztuki rzymskiej jako takiej<sup>6</sup>. Natomiast w niniejszym przyczynku odnoszę się tylko do zagadnienia typowości jednego z rozwiązań zastosowanych w płaskorzeźbach: gestu ofiarowania wieńca i wazy. Pokazuję jego osadzenie w tradycji związanej z osobą cesarza rzymskiego i trwanie wynikające z atrakcyjności tego gestu, który znajdował swe miejsce w przedstawieniach powstałych na przestrzeni wielu stuleci.

Jako ofiarujący ukazany został, jak można wnioskować z charakterystycznego wyglądu nadanego głównie poprzez szczegóły stroju, reprezentant Wschodu. Uchwycony w różnych, ale zawsze pokornych pozach, krocząc lub klęcząc, wypełnia płaszczyznę co najmniej jednej ściany prawdopodobnie na każdym cokole<sup>7</sup>. Wyodrębniony w taki sposób z przestrzeni jest tym, który, na znak szacunku osłaniając ręce rąbkami rękawa (*velatis manibus*), unosi wieniec (*ex auro corona*) lub wazę (*patera gemmata*) w geście ofiarowania. Można połączyć znaczeniowo te samotne postacie z motywami wyobrażonymi na kolejnych ścianach każdego z cokołów. Postacie przedstawicieli Wschodu utracą wtedy swą „alienację”, a ich obrazowany gest uzyska logiczną kontynuację w sąsiadującym przedstawieniu. Układ sylwetek na poszczególnych ścianach cokołów pozwala bowiem uznać, że adresatem gestów przedstawicieli Wschodu była rzymska bogini Zwycięstwa (Victoria), do której zwróceni byli ofiarodawcy (por. il. 1a, b). Natomiast w samym geście ofiarowania dostrzec można preludium pokłonu czy hołdu (*adoratio*). „*Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit [...]*”<sup>8</sup>.

Rzymska ideologia polityczna przepojona była tematami militarnymi, naczeczona myślą o przewadze Rzymian nad „innymi” i o prawie Rzymian do panowania w świecie. Podejmowali ją w różny sposób autorzy antyczni, dając własne objaśnienia jej rozumienia. Stanowiła źródło wznoszenia monumentów, których charakter i zdobienia wyrażały chwałę i moc zwycięskich Rzymian. Dawała też impuls do zamieszczania w sztuce oficjalnej i prywatnej<sup>9</sup>, a także w wyobrażeniach namonetych<sup>10</sup>, motywów ikonograficznych nasycanych

---

epoka rzymskiego budownictwa, Poznań-Gniezno 2013, s. 91–116. W pracach tych skomentowano historię badań nad cokołami i zreferowano hipotezy konstruowane w związku z nimi. Wskazano na prawdopodobieństwo wbudowania tych baz w monument wyrażający chwałę władcy rzymskiego: Galliena lub Aureliana.

<sup>6</sup> N. Hannestad, *Tradition in Late Antique Sculpture. Conservation–Modernization–Production*, Aarhus 1994, s. 76–77; P. Veyne, *L'empire gréco-romain*, Paris 2005, s. 809.

<sup>7</sup> W zniszczonej dekoracji na ścianie jednej z baz w kościele Ss Nereo e Achilleo odnaleziono zarys klęczącej postaci wyciągającej ręce, nie jest wykluczone, że trzymała w nich dar.

<sup>8</sup> Hor., Ars 1–2, tłum. S. Gołębiowski: „Z ludzką głową kark koński gdyby malarz zdołał / złączyć [...]”.

<sup>9</sup> Por. np. P. Zanker, *August i potęga obrazów*, przeł. L. Olszewski, Poznań 1999.

<sup>10</sup> Por. np. R. Pera, *Riferimenti a stranieri e barbari sulle monete romane*, [w:] *Serta Antiqua et Mediaevalia VII: Il cittadino, lo straniero, il barbaro, fra integrazione ed emarginazione nell'antichità*, a cura di M.G. Angeli Bertinelli, Angela Donati, Roma 2005, s. 327–343; C. Perassi, *La periferia dell'impero nel linguaggio figurativo monetale romano*, [w:] *In limine. Ricerche su marginalità e periferia nel mondo antico*, a cura di G. Vanotti, C. Perassi, Milano 2004, s. 171–249; A.A. Kluczek, *VNDIQVE VICTORES. Wizja rzymskiego władztwa nad światem w mennictwie złotego wieku Antoninów i doby kryzysu III wieku – studium porównawcze*, Katowice 2009.

składnikami owej ideologii. Odczytywanie tych motywów w ogólnej perspektywie dziejów rzymskich skutkuje – dla nas – zbudowaniem spójnego przesłania o wielkości Rzymu i o hierarchizowaniu elementów świata w myśl tego przewodniego tematu. Natomiast spojrzenie bardziej detaliczne przynosi obraz zróżnicowany, wyodrębnia okresy bardziej i mniej intensywnego eksploatowania tematu przez rządzących, większej lub mniejszej jego popularności, szerszej lub węższej asymilacji pojedynczych jego wątków.

Podjęmowano próby uporządkowania sposobów kodowania tej semantycznej obfitości tych, ale także innych treści ideowych w znanych przeróżnych obrazach zrealizowanych w płaskorzeźbach, wyobrażeniach numizmatycznych, gemmach etc. Podążając za propozycją klasyfikowania, porządkowania materiału ilustrującego najrozmaitsze idee, którą zgłosił Per Gustaf Hamberg, wskazać można cztery uproszczone sposoby. Są to: alegoria, w niej idea przedstawiana jest jako personifikacja; symbol w sensie dosłownym, kiedy materialny przedmiot stawał się objaśnieniem idei; wyobrażenie abstrakcyjnej wartości w postaci aktu symbolicznego, który nie ma związku z rzeczywistością historyczną; aluzja do idei przez pokazanie wydarzenia historycznego<sup>11</sup>.

Również cztery sposoby propagowania „moralnych treści propagandowych” wskazał Tomasz Mikocki. Ze względu na to, że sposoby te dotyczą propagowania tych treści w wyobrażeniach monetarnych, w ujęciu tego badacza pierwszy sposób stanowi „napis – legenda monetarna”. Niemniej w sferze ikonografii realizacje namonetne częstokroć były co najmniej podobne do rozwiązań zamieszczanych w dziełach sztuki oficjalnej i prywatnej, a niekiedy nawet identyczne, dlatego kolejne trzy sposoby określone przez Mikockiego zyskują bardziej uniwersalny wymiar w procesach typologizacji materiału ikonograficznego. Są to: symbol, czyli atrybut, przedmiot, gest „wiązane z personifikacją lub personifikowanymi przez nią cechami”; przedstawienie bóstwa-personifikacji „o określonej ikonografii i zespole atrybutów”; alegoria, „najczęściej wielopostaciowa scena odnosząca się do cech, charakteru lub znaczenia personifikacji”<sup>12</sup>.

Obraz wschodniego barbarzyńcy, który w dekoracji cokołów przynosi wieńiec lub wazę Wiktorii rzymskiej, jednak wymyka się takim prostym klasyfikacjom. Przemawia do nas jako wyraz symbolicznego aktu, w który włączeni są ów reprezentant Wschodu i niewidoczna wprost, ale jednak będąca obok bogini Zwycięstwa, personalizująca to, co rzymskie. Jest on również wymowny w swych detalach – z tych rolę samodzielnego nośnika ważkich treści ideologicznych grać może gest ofiarowania wieńca lub wazy.

Powróćmy do tematu rzymskiej przewagi nad innymi. Jak liczne mogły być szczegółowe rozwinięcia głównych wątków tej imperialnej ideologii, tak przynajmniej na poziomie teoretycznym nieprzebrane mogły pozostawać ich realizacje ikonograficzne. Jednakże – przede wszystkim w kontekście wspomnianych

---

<sup>11</sup> P.G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art, with Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Uppsala 1945, s. 41–42.

<sup>12</sup> T. Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*, Wrocław 1997, s. 11.

prób systematyzacji przeróżnych obrazów – stwierdzić można, że w praktyce funkcjonowała pewna grupa przedstawień, powtarzanych w zakresie kompozycji, chociaż oczywiście zróżnicowanych w wypełniających ją detalach. Do typowych przedstawień należały motywy: walki konnego z pieszym wrogiem, rzymskiego tryumfatora w kwadrydze, *tropaeum*, związanego jeńca, pokonanego klęczącego przed zwycięzcą etc. Demonstrowały one uplasowany w optyce interesów Imperium Romanum charakter jego stosunków z innymi państwami i ludami oraz uwydatniały korzystną dla Rzymu hierarchię w ówczesnym świecie. W zabiegach promowania konkretnych władców mogły one zarówno przetwarzać obrazowo zdarzenia zachodzące w ówczesnej polityce, jak i stanowić metaforyczny obraz szerszych zjawisk, akceptowanych idei oraz pożądaných wartości.

Status znaku o głębokim ideologicznym sensie zyskał uniwersalny, bowiem znany nie tylko w tradycji rzymskiej, gest wręczania daru, którym w świecie rzymskim mógł być glob, palladion, wieniec, waza i inne przedmioty o doniosłej symbolice. Gest wykonywany przez Wiktorię lub innego przedstawiciela rzymskiego panteonu wobec imperatora oznaczał wyrażenie ich aprobaty dla działań i pozycji tegoż Rzymianina. Czyniony przez mieszkańców Imperium albo przez przedstawicieli świata zewnętrznego podobnie zachowywał znaczenie uznania zwycięzcy lub zwierzchnika przez pokonanego albo stojącego w hierarchii niżej. Poza dar przyjmującego, poza ofiarodawcy, sens zaklęty w samych wręczanych przedmiotach, również nasycone symboliką elementy anturażu, wśród nich bóstwa, personifikacje – to wszystko składało się na ikonograficzną metaforę panowania Rzymu w świecie i górowania Rzymian nad innymi. W sumie w podobny, a nawet identyczny sposób można było obrazować przewagę rzymską, przynajmniej tą ideologiczną, i nad barbarzyńcami zza Renu i Dunaju, i nad sąsiadami zza granicy wschodniej. Jednakże zaznaczenie etnicznych wyróżników, jak przede wszystkim elementy stroju i uzbrojenia, pozwalało w miarę potrzeb skierować sens tak skonstruowanych scen w konkretnym geograficzno-politycznym kierunku. „Saracenarum reguli gentium genibus supplices nixi oblata ex auro corona tamquam mundi nationumque suarum dominum adorarunt [...]”<sup>13</sup>.

W dobie Cesarstwa istotnym składnikiem tego przekazu pozostawał sam władca. W dekoracjach zdobiących monumentalne budowle, w przedstawieniach umieszczanych na dziełach sztuki mniejszego formatu, w wyobrażeniach numizmatycznych pokazywany był w roli obdarowanego. A jeśli jego postać nie była ukazana, to w zabytkach sztuki państwowej i materiale oficjalnej proveniencji, takim jak przykładowo monety i medaliony, aluzyjnie to wokół niego skupiał się ideologiczny przekaz. Także więc wtedy czyniono go domyślnym odbiorcą daru, a poprzez ten symboliczny gest wyrażano jego uznanie przez innych i akcentowano rozległość jego zwierzchnictwa.

Skupiając się na wydzielonym wątku wręczania daru wieńca lub wazy cesarzowi wspomnieć wypada chyba najbardziej wymowny przykład zaczerpnięty z repozytorium wyobrażeń monet rzymskich. W 139 r., za panowania Antonina

<sup>13</sup> Amm. Marc., 23.3.8, tłum. I. Lewandowski: „naczelnicy plemion saraeńskich ofiarowali mu na klęczkach złoty wieniec i oddali cześć jako panu świata i swoich ludów”

Piusa, wypuszczona została seria brązowych monet, których wyobrażenia rewersowe upamiętniały ofiarowanie cesarzowi pieniężnego daru zwyczajowego, nazywanego *aurum coronarium*<sup>14</sup>. Tematycznie serię skomponowano pokazując liczne geograficzne i polityczne składniki świata rzymskiego, a wśród wybranych elementów świata pozarzymskiego kilka wschodnich. Wszystkie pokazano jako personifikacje z wieńcem w ręku, a także niekiedy koszem, aluzją do daru<sup>15</sup>. Są między nimi spersonifikowane krainy i prowincje wschodnich rejonów państwa rzymskiego, jak na przykład: Azja<sup>16</sup>, Fenicja<sup>17</sup>, Kapadocja<sup>18</sup>, Syria<sup>19</sup>, tworzące pierwszą grupę wschodnich odwołań, ale także obce krainy i państwa wschodnie: Partia<sup>20</sup>, Scytia<sup>21</sup> i Armenia<sup>22</sup>. Geneza obecności uosobień tej drugiej grupy w całej serii monet jest szeroko dyskutowana<sup>23</sup>. Nie wchodząc w szczególności narosłych w tej kwestii hipotez, w tym miejscu należy wskazać, że – na wzór prowincji uosabiających części składowe Imperium Romanum – pokazano personifikacje rodem spoza świata rzymskiego. Ich postawa i gesty są wyrazem uznania – także poza granicami rzymskimi – majestatu i autorytetu cesarza. Konwencja, w jakiej utrzymano personifikacje drugiej wydzielonej tu grupy, jest identyczna z tą, która dotyczy przedstawień z grupy pierwszej. Wszystkie pokazano jako *provinciae piae fideles*, czyli takie, które godzą się i aprobuja rzymskie panowanie. W każdym też przypadku pojedyncza postać personifikacji wypełnia wyobrażenie rewersowe, cesarz jest tu nieobecny, niemniej pozostaje głównym bohaterem przekazu.

<sup>14</sup> Termin użyty po raz pierwszy: Cic., *Pis.* 37.90. Początkowo nazywano tak złoto, z którego sporządzano *coronae triumphales*, *coronae aureae* – Serv., *Aen.* 8.721; najpierw wieńce te były wawrzynowe, nie złote – Gell., *NA* 5.6.5. Wyróżniano nimi wybitnych Rzymian, np. Sullę (pośmiertnie) – App., *BC* 1.496; Cezara – Cass. Dio, 44.6.3. Potem wręczano je władcom z okazji objęcia rządów, zakończenia wojny, tryumfu etc. W przypadku Antonina Piusa bezpośrednią okazję dostarczyła jego adopcja przez Hadrianą – *HA AP* 4.10. Por. Th. Klauser, *Aurum coronarium*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abt.” 1944, 59, s. 129–154.

<sup>15</sup> Serię monetarną omawiają: P.L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts*, t. 3, Stuttgart 1937 (dalej cyt.: Strack 3), s. 39–43; J.M.C. Toynbee, *The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art*, Roma 1967, s. 144–159; N. Méthy, *La représentation des provinces dans le monnayage romain de l'époque impériale (70–235 ap. J.-C.)*, „Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità classiche” 1992, 21, s. 285–287.

<sup>16</sup> *The Roman Imperial Coinage*, t. 3, red. H. Mattingly, E.A. Sydenham, London 1968 [dalej: RIC 3], Ant. P., nr 579; Strack 3, nr 778–780.

<sup>17</sup> RIC 3, Ant. P., nr 587; Strack 3, nr 793–794.

<sup>18</sup> RIC 3, Ant. P., nr 580; Strack 3, nr 781–784.

<sup>19</sup> RIC 3, Ant. P., nr 590; Strack 3, nr 797–799.

<sup>20</sup> RIC 3, Ant. P., nr 586; Strack 3, nr 791–792.

<sup>21</sup> RIC 3, Ant. P., nr 588; Strack 3, nr 795.

<sup>22</sup> Strack 3, nr 777. Por. J.A. Ostrowski, *Les personifications des provinces dans l'art romain*, Varsovie 1990, s. 102.

<sup>23</sup> Por.: Strack 3, s. 42–43; J.M.C. Toynbee, dz. cyt., s. 145–146, 150–151; L.-M. Chaumont, *L'Arménie entre Rome et l'Iran. I. De l'avènement d'Auguste à l'avènement de Dioclétien*, [w:] *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, hrsg. H. Temporini et al., II, 9/1, Berlin-New York 1976, s. 146–147; N. Méthy, dz. cyt., s. 284–286; C.R. Whittaker, *Rome and its Frontiers. The Dynamics of Empire*, London-New York 2004, s. 45; B. Rémy, *Antonin le Pieux (138–161). Le siècle d'or de Rome*, Paris 2005, s. 245–249.

W innych przypadkach wyobrażenie wieńca wkomponowane zostało w szersze sceny figuralne. Przykład taki daje mały fryz zdobiący dedykowany w 114 r. Łuk Trajana w Benewencie. Wieniec położony na noszach (*ferculum*), trzymany przez czterech ich nosicieli (il. 2), jest jednym z materialnych elementów uchwyconych w zdobieniu monumentu procesji tryumfalnej<sup>24</sup>. Również relief z Neapolu pokazuje wieniec i wazę złożone na *ferculum* niesionym przez czwórkę tragarzy, zaraz za nimi, stanowiąc naturalne dopełnienie sceny, pokazana jest grupa jeńców. Nie wiemy do jakiego większego dzieła ten zabytek należał, nie jest również znany dokładny czas jego powstania. Formułowane propozycje badaczy wahają się w szerokim przedziale pierwszych trzech wieków Cesarstwa, jednak sens przedstawienia niezmiennie odczytywany jest jako obraz procesji tryumfalnej<sup>25</sup>.

Wyraźniejszej analogii z tematyką reliefów zdobiących cokoły wspomniane we wstępie dostarczają inne zabytki. Oto w dekorację na Łuku Galeriusza z Te-salonice, wzniesionym na początku IV w., wpleciono sylwetki kilku ofiarodawców darów<sup>26</sup>. W tym przypadku niosący wazy reprezentanci Wschodu, co zaznaczono ich strojem, konkretnie Persowie, jak należy przyjąć na podstawie znanego kontekstu panowania Galeriusza i jego działań wojennych<sup>27</sup>, umieszczeni zostali między postaciami bogini Zwycięstwa i Rzymianina<sup>28</sup>. Bogatsze niż poprzednie przedstawienie zawiera akcent militarny: dar ofiarowania jest tu efektem kampanii wojennej i zwycięstwa, to symbolizuje sylwetka Wiktorii.

W reliefie zdobiącym bazę obelisku Teodozjusza I w Konstantynopolu, z końca IV w., władca rzymski przyjmuje hołd barbarzyńców, którzy, klęcząc, składają dary, to prawdopodobnie wazy i złote wieńce (il. 3). Niektórzy z nich odziani są w strój stylizujący ich na mieszkańców Zachodu bądź Północy, inni – w strój nadający im tożsamość mieszkańców Wschodu<sup>29</sup>. Gest ofiarowania przez nich wykonywany jest częścią hołdu (*adoratio*). Cała scena staje się metaforą idei wyższości Rzymu nad innymi, chociaż nie czyni odniesienia do konkretnego zwycięstwa<sup>30</sup>. Brakuje w tym przedstawieniu aluzji do wojny, walki,

<sup>24</sup> I. Östenberg, *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, Oxford 2009, s. 119–120 i il. 11.

<sup>25</sup> Museo Nazionale Archeologico, nr 6722 (7516); S. Reinach, *Répertoire des reliefs...*, 3, s. 87, il. 1; I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, „Memoirs of the American Academy in Rome” 1955, 22, s. 149–150, pl. 53, il. 81c; G. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit*, „Bonner Jahrbücher” 1983, 183, tab. 11, 71, 97, il. 12; I. Östenberg, dz. cyt., 2009, s. 119–121, il. 12; *Trionfi Romani*, A cura di E. La Rocca, S. Tortorella, Milano 2008, s. 123, il. I.2.5.

<sup>26</sup> K.F. Kinch, *L'arc de triomphe de Salonique*, Paris 1890, s. 38–39, il. 5; S. Reinach, *Répertoire des reliefs Grecs et Romains*, t. 1, Paris 1909, s. 389, il. 1; F. Kolb, *Ideāl późnoantycznego władcy. Ideologia i autoprezentacja*, przekład A. Gierlińska, Poznań 2008, 168–173.

<sup>27</sup> Por. np. T.D. Barnes, *Imperial Campaigns A.D. 285–311*, „Phoenix” 1976, 30, s. 174–193; R. Suski, *Zwycięska kampania Galeriusza w wojnie z Persami 298–299 r.*, [w:] *Chrześcijaństwo u schyłku starożytności. Studia źródłoznawcze*, t. 2, red. T. Derda, E. Wipszycka, Warszawa 1999, s. 153–182.

<sup>28</sup> Pokazano też egzotyczne zwierzęta. Warto tu przypomnieć o takim darze władcy perskiego dla cesarza rzymskiego – *Pan. Lat.* 2 (10).10.6.

<sup>29</sup> S. Reinach, *Répertoire des reliefs...*, 1, s. 112, il. 1; A. Sadurska, *Archeologia starożytnego Rzymu*, t. 2: *Okres cesarstwa*, Warszawa 1980, s. 348–349, il. 252; F. Kolb, dz. cyt., s. 247–248, il. 49.

<sup>30</sup> F. Kolb, *Ideāl późnoantycznego władcy...*, s. 248.

zwycięstwa, a jednak one – chociaż niepokazane – muszą tkwić u genezy nastania tej hierarchii, na szczycie której plasuje się Rzymianin. Aluzyjnie więc Wiktoria jest obecna w głębszych pokładach skojarzeń wywołanych tym obrazem hołdu.

Zdobienia kolejnych zabytków, w których wykorzystano symbolikę gestu ofiarowania wazy lub wieńca, wyraźniej podkreślają ten militarny podtekst. Najbardziej oczywistym sposobem jego unaocznienia stało się wmontowanie postaci bogini Wiktorii w sceny wręczania wieńca i wazy.

Już z V/VI w. pochodzi dyptyk Barberini. Podzielono go na kilka płaszczyzn: centralną z nich wypełnia jeździec, zapewne sam cesarz rzymski, wieńczony przez unoszącą się boginię Zwycięstwa, rozmiar jego zwierchności symbolizuje personifikacja ziemi, Orbis albo Tellus. Boczną płaszczyznę zajmuje postać wojskowego, wręcza on owemu jeźdźcowi posążek Wiktorii, gest ten płynnie wiąże wyobrażenia w tych dwóch wydzielonych kwaterach dyptyku. Tematycznie łączy się z tymi wątkami kolejna scena, wyrzyta w dolnym pasie. Tu w hołdzie składanym Rzymianinowi uczestniczą mieszkańcy Wschodu, którzy niosą dary wieńca i wazy, kierując się w stronę kolejnej bogini Zwycięstwa spersonifikowanej na dyptyku (il. 4)<sup>31</sup>. Również z tej późnej epoki pochodzi dyptyk z Mediolanu. Scena skomponowana z odzianych we wschodni strój nosicieli darów staje się w efekcie obecności sylwetek jeńców oraz – w kwaterze górnej – dwóch unoszących się Wiktorii alegorią wyższości rzymskiej na tymi, którzy gestem ofiarowania tę hierarchię aprobują. Jest też alegorią mocy zwyciężania Rzymu, jako warunkiem nastania takiej hierarchii<sup>32</sup>.

To najbardziej reprezentatywne przykłady zakorzenienia w rzymskiej tradycji ikonograficznej tematu ofiarowania przez reprezentanta Wschodu darów wieńca lub wazy. Są one ikonograficzną parafrazą idei wyższości rzymskiej w świecie oraz zwierchnictwa rzymskiego nad innymi. W cytowanym wyżej fragmencie dzieła Ammiana Marcellina<sup>33</sup> wręczenie złotego wieńca cesarzowi przez lokalnych władców wschodnich jest jednym z epizodów, który zdarzył się w 363 r. w trakcie kampanii Juliana przeciw Szapuru II, władcy perskiemu. W chronologicznie ułożonej opowieści o jej przebiegu jest zdarzeniem wręcz mało znaczącym i takim pozostaje również w perspektywie oceny wymiernych skutków wojny wschodniej Juliana. Odczytywane w wymiarze ideologicznym nabiera ono zgoła pierwszorzędного znaczenia. Gest ofiarowania złotego wieńca staje się logicznym dopełnieniem sensu wspomnianego przez Ammiana Marcellina znaku proroczego, którego sednem była zapowiedź sukcesów rzymskich na Wschodzie: kiedy koń cesarski o znamienym imieniu Babilończyk w bólu wy-

<sup>31</sup> Por.: S. *Répertoire des reliefs Grecs et Romains*, t. 2, Paris 1912, 2, s. 282, il. 1; L. von Sybel, *Die Magier aus Morgenland*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abt.” 1912, 27, s. 315, il. 2; J.A. Ostrowski, *Starożytny Rzym. Polityka i sztuka*, Warszawa-Kraków 1999, s. 455; D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium*, London 1959, s. 291 i il. 19; E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Poznań 2008, s. 216–217, il. 160. W górnym pasie: twarz Chrystusa w medalionie trzymanym przez anioły.

<sup>32</sup> D. Talbot Rice, dz. cyt., s. 290–291 i il. 18. Sens obrazu dodatkowo konkretyzuje napis: ΛΑ ΤΡΙUMFΑΤΟΡΙ ΡΕΡΡΕΤΥΟ ΣΕΜΡΕ ΑΥΓ.

<sup>33</sup> Amm. Marc., 23.3.8.



wołanym kolką brzuszną tarzał się po ziemi, dokoła porozsypywały się złote ozdoby i szlachetne kamienie. Dla cesarza i innych widzów był to znak, że „Babilona humi procidisse ornamentis omnibus spoliata”<sup>34</sup>. W tym kontekście na samym szczycie procesu amplifikowania miejsca Rzymu i władcy rzymskiego w świecie umieścić można gest wręczenia złotego wieńca: cesarz stawał się *mundi nationumque dominus*.

W podanych wyżej ikonograficznych przykładach gest ofiarowania wieńca lub wazy zasadniczo jest, jak wypada się domyślać z treści rozbudowanych przedstawień, skutkiem działań wojennych. Uczestników tych działań wiąże on w hierarchiczną strukturę. Zamyka pewien ciąg zdarzeń, potwierdzając status jednych wcześniej walczących jako „poddanych”, zależnych, innych – jako „panów”, „zwierzchników”. Okazuje się, i to ilustrują płaskorzeźby na wspomnianych we wstępie cokołach, że ten obrazowany gest sam – bez rozbudowanego tła właściwego innym zabytkom – wystarczałby przywołać takie skojarzenia. Wyabstrahowany w ten sposób mógł nabierać bardziej jednoznacznego sensu: stawał się uniwersalnym znakiem podporządkowania i uległości (*submissio*) jednej strony, podczas gdy tej drugiej przydawał znamiona panowania i zwierzchnictwa (*dominatio*)<sup>35</sup>. „Hic, pretiosa sub virginis ubere, Christo / Dona ferunt puero myrrhaeque et thuris et auri. / Miratur Genitrix tot casti ventris honores, / Seque Deum genuisse hominem Regem quoque summum”<sup>36</sup>.

Sens znaku ofiarowania wieńca lub wazy nie był rozpoznawalny li tylko w antycznym świecie rzymskim. Został on wchłonięty przez tradycję chrześcijańską. Stał się jej integralną częścią w obrazach adoracji małego Jezusa przez trzech mędrców przybyłych ze Wschodu<sup>37</sup>.

Niegdyś Piotr Bieńkowski, odnosząc się jedynie do płaskorzeźb z cokołu eksponowanego w Galerii Borghese, sądził, że odnalazł w nich pierwowzór

<sup>34</sup> Tamże, 23.3.6, tłum. I. Lewandowski: „Oto Babilon upadł na ziemię i stracił wszystkie swoje ozdoby”.

<sup>35</sup> Można założyć, że przyjmował równie głęboki sens jak gest wzniesionej prawicy cesarskiej (*dextra elata*) – zob. A.A. Kluczek, *Władca i inni – mowa gestów w Imperium Romanum (I–III w.)*. Wybrane zagadnienia, [w:] *Świat starożytny. Państwo i społeczeństwo*, red. R. Kulesza et al., Warszawa 2013, s. 355–369. O znaczeniu gestu jako takiego w politycznym dyskursie w starożytności rzymskiej – zob. E. Flaig, *Zrytualizowana polityka. Znaki, gesty i władza w starożytnym Rzymie*, przekład L. Mrozewicz, A. Pawlicka, Poznań 2013.

<sup>36</sup> Prud., *Dittochaeon* 27, tłum. M. Brożek: „Tu Chrystusowi u piersi matki drogie dary / Składają magowie: mirę, kadzidło i złoto. / Zdziwiona matka czcią wielką żywota czystego, / Co zrodził Boga-człowieka, najwyższego króla”.

<sup>37</sup> Ofiarowanie było jednym ze zdarzeń, poprzedzał je pokłon. W tradycji ikonograficznej zostały one zespolone w jeden obraz. Zob. np.: L. Łomiński, *Matka Boża w katakumbach. Studium archeologiczne*, Łódź 1931, s. 35–46, 70–97; G. Vézin, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Paris 1950; J.C. Marsh-Edwards, *The Magi in Tradition and Art*, „Irish Ecclesiastical Review” 1956, 85, s. 1–9; E.M. Yamauchi, *The Episode of the Magi*, [w:] *Chronos, kairos, Christos. Nativity and chronological studies presented to Jack Finegan*, red. J. Vardaman, E.M. Yamauchi, Eisenbrauns 1989, s. 15–40; E. Jastrzębowska, *Bild und Wort: das Marienleben und die Kindheit Jesu in der christlichen Kunst vom 4. bis 8. Jh. und ihre apokryphen Quellen*, Warszawa 1992.

przedstawienia mędrców składających dary Dzieciątku<sup>38</sup>. Pomysłem tym włączył się w ożywioną wówczas dyskusję o podkładach tradycji adorowania Jezusa przez przybyszy ze Wschodu<sup>39</sup>. Ważnym argumentem dla badacza był zakładany przez niego czas powstania domniemanego monumentu zdobionego tymi płaskorzeźbami. Sądził on, że monumentem tym był łuk tryumfalny wzniesiony w I w. w celu uhonorowania Nerona, za którego rządów Rzym prowadził działania zbrojne na Wschodzie. Tak wczesna chronologia została jednak później zarzucona, przyjęto, że monument wyrażał chwałę później rządzącego cesarza. Niemniej wniosek o podobieństwie treści reliefu, który ukazuje mieszkańca Wschodu jako nosiciela wieńca, do znanej z przedstawień chrześcijańskich sceny adoracji pozostaje słuszny. Podobieństwo odnajdywane jest w stroju i pozie ofiarodawcy oraz w ofiarowanym przedmiocie.

Konkretne rozwiązania proponowane w rozlicznych zabytkach powstałych na przestrzeni stuleci – liczba mędrców, ich wiek, strój, ich pozycja stojących przed adorowanym Dzieciątkiem lub wokół Niego, Jego miejsce na kolanach Marii, w żłobie lub na tronie, inne postacie i zwierzęta, włączenie motywu adoracji w scenę narodzin lub ukazywanie już podrośłego Dzieciątka etc. – mogły być przeróżne i powtarzane były nieskończoną ilość razy, będąc zamierzoną – lub nie – ikonograficzną parafrazą znanych opowieści<sup>40</sup>.

Jeszcze w czasach przedkonstantyńskich temat realizowany był w rozmaitych formach, świadczących o jego szerokim rozpowszechnieniu, potem zaś tym bardziej zyskał na popularności. Jednym z pierwszych znanych nam tych wczesnych świadectw, jest naścienne malowidło w katakumbach S. Priscilli na via Salaria, ukazujące trzech mędrców, którzy rzędem kroczą ku Jezusowi i Marii (il. 5)<sup>41</sup>. Kolejne freski pochodzą z cmentarzysk S. Domitilli opodal via Ardeatina – tu pokazano symetrycznie czterech mędrców wokół Matki z Dzieciątkiem (il. 6)<sup>42</sup> oraz Ss. Petri e Marcellini na via Labicana – tu ograniczono się do dwóch mędrców ze Wschodu<sup>43</sup>. Również w katakumbach S. Priscilli odnaleziona została marmurowa tablica pokryta rysunkiem, która niegdyś wskazywała miejsce spoczynku (*loculus*) niejakiej Sewery, jak czytamy w napisie obok por-

<sup>38</sup> P. Bieńkowski, dz. cyt., s. 55–56.

<sup>39</sup> Por. H. Kehr, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig 1908, t. 1, s. 5–8; tamże, t. 2, Leipzig 1909, s. 9–11, 17–19; A. Dieterich, *Die Weisen aus dem Morgenlande*, [w:] *tenze, Kleine Schriften*, Leipzig-Berlin 1911, s. 276–283; L. von Sybel, dz. cyt., s. 311–329.

<sup>40</sup> Zob. Matth. 2.1–12; Protoevang. Iac. 21.3; Pseudo-Matth. 16.1–5. Opisy te różnią się w szczegółach.

<sup>41</sup> J. Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den kunstdenkmälern der Katakomben*, Freiburg 1887, s. 225–227, tabl. II 2; F. Cumont, dz. cyt., s. 99; P. Du Bourguet, *Art paléochrétien*, Paris 1970, s. 46; E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 168. Temat szerzej był podejmowany w malowidłach i mozaikach wczesnochrześcijańskich – zob. E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 168–174. O tematyce fresków w katakumbach zob.: R. Milburn, *Early Christian art and architecture*, Berkeley-Los Angeles 1988, s. 30–36, 44–54; J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100–450*, Oxford 1998, s. 154–157.

<sup>42</sup> J. Liell, dz. cyt., s. 227–232, tabl. III; E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 170.

<sup>43</sup> H.F.J. Liell, dz. cyt., s. 232–236, tabl. IV; P. Syxtus, *Notiones archaeologicae christianae*, II 2, Romae 1910, s. 115, il. 115; E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 168.

tretu kobiety wyrytego z lewej strony tablicy<sup>44</sup>. Natomiast po prawej umieszczono scenę adoracji Dzieciątka złożonego na kolanach Matki (il. 7). Temat pokłonu mędrców często zdobił sarkofagi wczesnochrześcijańskie. Wśród ciekawszych przykładów z IV w. wymienić trzeba sarkofag Adelfii z katakumb S. Giovanni w Syrakuzach<sup>45</sup>, sarkofag z Arles<sup>46</sup>, liczne zabytki z Rzymu, jak sarkofag Aureliusza z cmentarzyska przy kościele San Lorenzo fuori le mura<sup>47</sup> lub inny znaleziony w katakumbach S. Agnese przy via Nomentana (il. 8)<sup>48</sup>. Możliwość wypełnienia powierzchni większą liczbą osób i rozbudowania tła o różne elementy sprawiła, że scena hołdu albo sama została ubogacona o dodatkowe szczegóły, albo wbudowano ją jako jedno ze zdarzeń podzielonego na segmenty większego przedstawienia, w które włączono bądź epizody ze Starego i Nowego Testamentu, bądź epizody z życia zmarłego złożonego w sarkofagu. W każdym jednak przypadku rozpoznawalna jest kluczowa dla nas scena, w której uczestniczą z jednej strony maleńki Jezus, z drugiej – mędrcy ze Wschodu, niekiedy jeszcze procesyjnie kroczący, niekiedy już stojący przed Dzieciątkiem, z darami w rękach, raz to wieniec symbolizujący złoto, raz to mirra, kadzidło i złoto niesione w naczyniach podobnych do waz, miseczek lub na tacach. Pośród tych wczesnych świadectw wypada też wskazać medaliony zdobione na rewersach motywem mędrców wschodnich adorujących Jezusa. Jednym z najstarszych jest datowany na IV–V w. brązowy egzemplarz ekspozowany w Musei Vaticani (il. 9)<sup>49</sup>. Kolejne, powstałe później, dokumentują częste posługiwanie się tym pomysłem ikonograficznym<sup>50</sup>.

<sup>44</sup> Napis: *Severa in deo vivas* – Museo Pio Cristiano, nr 28594. Por. J. Liell, dz. cyt., s. 284–285; O. Marucchi, *I monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense*, Milano 1910, s. 57, pl. 57,1; P. Syxtus, *Notiones archaeologicae christianae*, II 2, s. 116, tab. 116; E. Kirschbaum, *Der Prophet Balaam und die Anbetung der Wiesen*, „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde” 1954, 49, s. 129, il. 3; A. Ferrua, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae*, n.s. t. 8, Roma 1983, nr 23279; E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 191–192; M.R. Molnar, *The star of Bethlehem: the legacy of the Magi*, New Brunswick-London 1999, s. 36–37.

<sup>45</sup> Na nim napis: (H)ic Adelfia c(larissima) f(emina) / posita conpar / Baleri comitis – Museo Archeologico Siracusa, nr 864; por.: P. Syxtus, *Notiones archaeologicae christianae*, II 3, Romae 1911, s. 127–132, il. 52; S.L. Agnello, *Il sarcofago di Adelfia*, Città del Vaticano 1956; E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 12–14, 176–177; V. Tusa, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Roma 1995, s. 87–91, nr 83; M. Sgarlata, *Il Sarcofago di Adelfia*, [w:] *Et lux fuit. Le catacombe e il sarcofago di Adelfia*, Palermo 1998, s. 15–34.

<sup>46</sup> E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska...*, s. 86, il. 50. Sarkofagi z Arles zdobione tym tematem por. też, *Bild und Wort...*, s. 178–179, 186–187.

<sup>47</sup> Du Bourguet, dz. cyt., s. 175; E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 185.

<sup>48</sup> Museo Pio Cristiano, nr 31459. Por. nr 31443, 31450, 31455, 31458, 31463, 31533, 31548, 31552, 31619 etc. Liczne sarkofagi zdobione omawianym tematem wskazuje E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 175–189.

<sup>49</sup> Nr 60570; por. J. Liell, dz. cyt., s. 287, il. 59.

<sup>50</sup> Np. medaliony z VI–VII w. – Musei Vaticani, nr 60537, 60539; P. Syxtus, *Notiones archaeologicae christianae*, II 3, s. 401, il. 183, 184, 185, 186. Mogły to być także upamiętniające wędrówki *ad sancta loca* dewocjonalia – zob.: E. Jastrzębowska, *Bild und Wort...*, s. 56–63, 251–281; też, *Sztuka wczesnochrześcijańska...*, s. 164–168. Jak terakotowe pieczęcie np. pochodzące z Qal’at Sem’an (Talanissos w Syrii) z ok. 600 r. – zob. British Museum, nr AN803892001; AN804343001 – zob. J.-L. Biscop, J.-P. Sodini, *Travaux à Qal’at Sem’an*, [w:] *Actes du XI Congrès international*

To tylko wybrane, najbardziej znane, ale zarazem najbardziej reprezentatywne *exempla* pokazujące obecność motywu adoracji Dzieciątka przez mędrców ze Wschodu w zabytkach powstałych jeszcze za czasów Cesarstwa Rzymskiego, a także różnaitość form, w jakich był on realizowany. By zamknąć i podsumować tę z konieczności niepełną listę przykładów wskażę na stosunkowo późny, bo datowany już na V w., sarkofag z katedry w Rawennie. Nie ma tu pokłonu mędrców, scena adoracji bowiem zastąpiona została przedstawieniem Chrystusa tronującego. Zajmuje on centralne miejsce na przedniej ścianie zabytku, po obu Jego stronach w pokornych pozach kroczą Piotr i Paweł, niosąc wieńce w dłoniach osłoniętych szatami<sup>51</sup>. Gest ofiarowania w tym przypadku podkreśla władczość majestatycznego Chrystusa<sup>52</sup>.

\*\*\*

Nie jest możliwe odtworzenie ciągu powiązań między antycznymi wzorami gestu ofiarowania wieńca lub wazy a ich chrześcijańskimi refleksami. Niemniej zauważone w nich zbieżności czy nawet tylko ogólne podobieństwo formuł ikonograficznych są tu istotne. Zależność chrześcijaństwa od antyku w dziedzinie ikonograficznych alegorii, tematyki płaskorzeźb, mozaiki, fresków *etc.* jest oczywista. Różne aspekty tego zjawiska były i są nadal podejmowane w rozlicznych pracach<sup>53</sup>.

W danym przypadku chodzi o gest, który w swej istocie wykracza poza ramy starożytności rzymskiej. W rzymskich przedstawieniach o tematyce tryumfalnej za jego pomocą wizualnie uświadamiano wielkość i potęgę Rzymu, a przede wszystkim jego władcy. Zgoła inne były ideologiczne odniesienia nawet w podobnie aranżowanych przedstawieniach zamieszczanych w zabytkach chrześcijańskich. Atrakcyjności tu powtórzonego czy raczej bardziej lub mniej swobodnie sparafrazowanego gestu upatrywać można na dwóch płaszczyznach.

---

*d'archéologie chrétienne, Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste (21–28 septembre 1986)*, Roma 1989, s. 1675–1693. A także ampułki pielgrzymie np. z Jerozolimy z ok. 600 r. – zob.: A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris 1958, Monza nr 1 – zob.: G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Dumbarton Oaks 1982, s. 23–24, il. 16; R. Milburn, dz. cyt., s. 263–264, il. 171. Zob. też np. srebrny dzban z Traprain Law z pocz. V w. – National Museums Scotland, nr X.GVA 1; A.O. Curle, *The treasure of Traprain. A Scottish hoard of Roman silver plate*, Glasgow 1923, s. 13–19; J.P.C. Kent, K.S. Painter, *Wealth of the Roman world AD 300–700*, London 1977, s. 123; R. Milburn, dz. cyt., s. 254–255.

<sup>51</sup> Por. H.P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, s. 99–102, il. 70. Podobnie przedstawieni są apostołowie w mozaice (k. IV w.) z kościoła S. Pudenziana w Rzymie, por. R. Milburn, dz. cyt., s. 217–218, il. 139.

<sup>52</sup> Por. Iren., *Adv. haer.* 3.9.2; Oryg., *Contra Celsum* 1.60.

<sup>53</sup> Por.: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, London 1971, s. 189–261; J. Elsner, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995; tenże, *Imperial Rome and Christian Triumph*, s. 220, 227–228; J.A. Ostrowski, *Nike i Wiktoria – ikonograficzne pierwowzory aniołów*, [w:] *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2003, s. 473–493; E. Jastrzębowska, *Archetyp ewangelii pseudo-Mateusza*, „Studia Źródłoznawcze” 1987, 30, s. 151–157; też, *Sztuka wczesnochrześcijańska...*; też, *New Testament Angels in Early Christian Art: Origin and Sources*, „Światowid” 2009–2010, 8 (49A), s. 158–160; R. Cline, *Ancient Angels. Conceptualizing Angels in the Roman Empire*, Leiden 2011.

Pierwszą stanowiła możliwość włączenia doń w jego wąskim znaczeniu także innych treści semantycznych, które poszerzyły jego podstawowy wymiar o zdeklarowanie niższości gest czyniącego wobec adresata gestu, uznanie go zwierchnikiem, a nawet uwielbienie go. Drugą wyznaczała uniwersalność określonego modelu ikonograficznego postaci składającej dary / oddającej pokłon. Model ten mógł być zaadoptowany przez nową, wkomponowaną w opowieść o mędrcach składających pokłon i ofiarujących dary Dzieciątku, koncepcję mieszkańców Wschodu<sup>54</sup>.

Jednakże w obu płaszczyznach skojarzeń już rzymskie zabytki tryumfalne przejmują ikonograficzne rozwiązania stosowane już wcześniej<sup>55</sup>. Kiedy więc w jednej ze scen na kolumnie Marka Aureliusza w Rzymie z końca II w. ukazano pokornych barbarzyńców, którzy dłońmi skrytymi w szerokich rękawach podają cesarzowi dar – zwój z tekstem traktatu pokojowego (il. 10)<sup>56</sup>, to nie musi to bynajmniej oznaczać, że zamierzone było uchwycenie podobieństwa do przedstawicieli krain korzających się przed władcą perskim w dekoracji krateru z Kanossy powstałego w IV w. p.n.e. (il. 11)<sup>57</sup>. Niemniej podobieństwo jest, chociaż ma tylko ogólnikowy i przede wszystkim znaczeniowy charakter. I stwierdzić je trzeba również w odniesieniu do innych zabytków rzymskich, jak przykładowo treści płaskorzeźb z cokołów wspomnianych we wstępie, ilustrowanych sylwetką przedstawiciela Wschodu, czy innych wyżej wymienionych zabytków obrazujących *submissio* lub *dominatio*. W kontekście tego zawłaszczania i mieszania formuł obrazowych w dziełach powstałych w różnych tradycjach doszukać się można we wczesnochrześcijańskich obrazach pokłonu mędrców ze Wschodu kolejnego ogniwa tych przetworzeń, a ich kolejne interpretacje odnaleźć nawet w wizerunkach już średniowiecznych władców<sup>58</sup>. Łańcuch tak

<sup>54</sup> Popularność tematu hołdu trzech mędrców L. Łomiński (dz. cyt., s. 35) objaśnia: „w scenie tej widziano przede wszystkim uplastycznioną ideę zwycięstwa Chrystusowego nad całym światem”.

<sup>55</sup> Por. np. wyobrażenia na monetach partyjskich: władca otrzymuje wieniec (lub diadem) – *A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum*, ed. W. Wroth, London 1903, *Partia*, s. 99, nr 1; s. 100, nr 8, s. 102, nr 13–14; s. 103, nr 21; s. 147, nr 8–11; s. 195, nr 14; s. 197, nr 33; s. 203, nr 1–4.

<sup>56</sup> Scena XLIX a – C. Caprino, *I rilievi della colonna la guerra germanica e sarmatica*, [w:] Caprino C. et al., *La Colonna di Marco Aurelio*, Roma 1955, s. 38, il. 30, nr 61. Por.: J.G. Deckers, *Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike*, [w:] *Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, ed. R. Budde, Köln 1982, s. 25; A. Grüner, *Gabe und Geschenk in der römischen Staatskunst*, [w:] *Geschenke und Steuern, Zölle und Tribute. Antike Abgabenformen in Anspruch und Wirklichkeit*, hrsg. H. Klinkott, S. Kubisch, R. Müller-Wollermann, Leiden 2007, s. 454–466.

<sup>57</sup> Neapol, Museo Nazionale Archeologico, nr 81947; S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, 1, Paris 1899, s. 194; L.C. Campbell, *The Costuming of Tragedy in Classical Antiquity*, Diss. Athens 2000, s. 148–153, il. III.12; L. Llewellyn-Jones, *The Great Kings of the Fourth and the Greek Memory of the Persian Past*, [w:] *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras. History without Historians*, ed. J. Marincola, L. Llewellyn-Jones, C. Maciver, Edinburgh 2012, s. 330, il. 17.2.

<sup>58</sup> Por. J.G. Deckers, dz. cyt., s. 25–30; B. Reudenbach, *Die Lorscher Elfenbeintafeln. Zur Aufnahme spätantiker Herrscherikonographie in karolinscher Kunst*, [w:] *Iconologia sacra: Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag*, red. H. Keller, N. Staubach, Berlin-New York 1994, s. 403–416.

skonstruowany będzie świadectwem „inercji ikonograficznej”<sup>59</sup>, ale tej płynącej z siły, ponadczasowości, a nawet uniwersalności konkretnego „wzoru przedstawienia”<sup>60</sup>.

**II. 1 a-c.** (L. von Sybel, *Die Magier aus Morgenland*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abt.” 1912, 27, il. 1)



**II. 1 d.** (fot. autor)



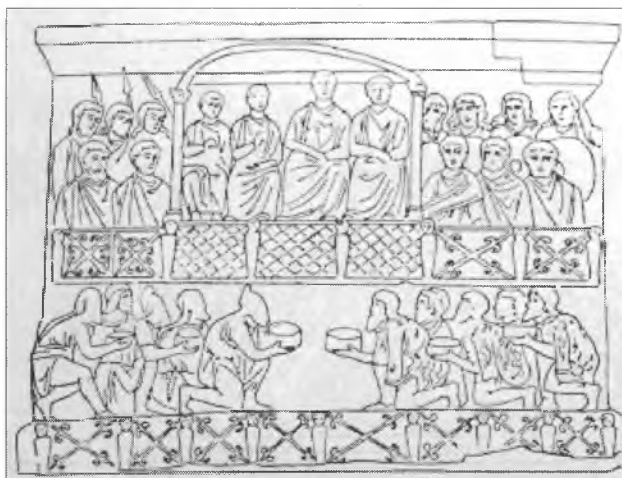
<sup>59</sup> Pojęcie – J. Białostocki, *Problem oryginalności i kryteria wartościowania w studiach nad ikonografią starochrześcijańską malarstwa miniaturowego (Uwagi o pracach Kurta Weitzmanna)*, [w:] tenże, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 53–54.

<sup>60</sup> Pojęcie i komentarz – T. Hölscher, *Sztuka rzymska: język obrazowy jako system semantyczny*, tłum., oprac., wstęp L. Olszewski, Poznań 2011, s. 110–113.

**II. 2.** (fot. autor)



**II. 3.** (S. Reinach, *Répertoire des reliefs Grecs et Romains*, t. 1, Paris 1909, s. 112, il. 1)



**II. 4.** (L. von Sybel, *Die Magier aus Morgenland*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abt.“ 1912, 27, il. 2)



**II. 5.** (J. Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den kunstdenkmälern der Katakomben*, Freiburg 1887, tabl. II 2)



**II. 6.** (J. Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den kunstdenkmälern der Katakomben*, Freiburg 1887, tabl. III)



**II. 7.** (fot. autor)





**II. 8. (fot. autor)**



**II. 9. (J. Liell, *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den kunstdenkmälern der Katakomben*, Freiburg 1887, il. 59)**



II. 10. (fot. autor)



II. 11 (S. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, 1, Paris 1899, v. 194)

